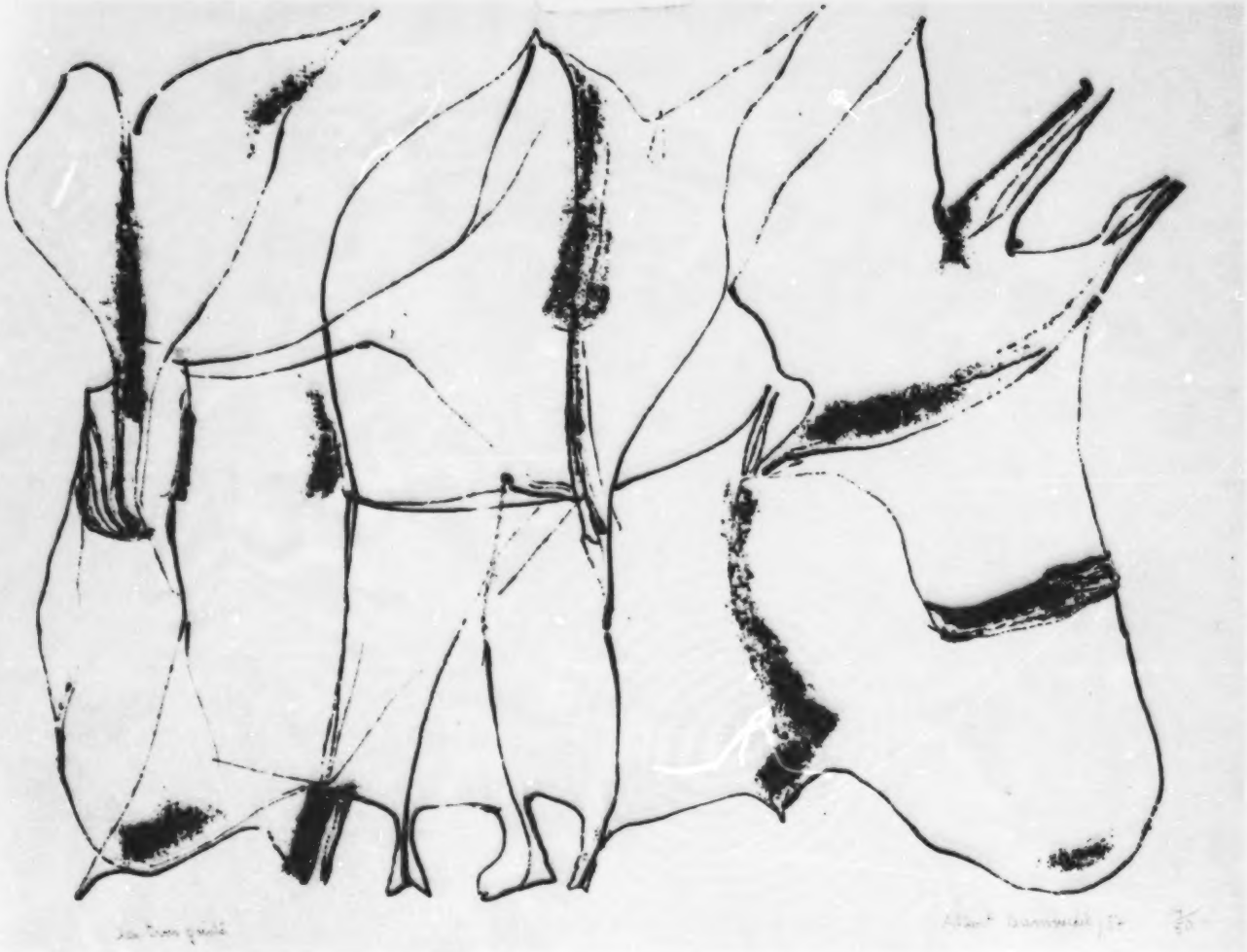


Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971)

Regard sur l'œuvre d'Albert Dumouchel (1916-1971)

Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain à partir de la collection permanente, Montréal 1979

LEGISLATIVE LIBRARY
TORONTO
WITHDRAWN
MAY 25 1981
RECEIVED

Crédits et remerciements

Nous tenons à remercier monsieur Jacques Dumouchel qui a mis à notre disposition des documents écrits et photographiques se rapportant à Dumouchel.

Choix des oeuvres et textes du catalogue:
Sylvie Roy

Conception graphique:
Gustave Maeder

Photographies:
Musée d'art contemporain
François Desaulniers (page 9).
François Dumouchel (photographie d'Albert Dumouchel)

Ministère des Affaires culturelles 1979.
Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation officielle de l'éditeur officiel du Québec.

Dépôt légal: 2e trimestre 1979.
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN: 2-550-00083-8.

101-06535/

L'oeuvre d'Albert Dumouchel est encore associé aujourd'hui à la figure de l'homme plus qu'à celle du créateur. Les qualités de pédagogue et d'animateur réunies chez cet artiste ont prédominé dans l'appréciation de son oeuvre et en ont masqué les dimensions artistiques. Pourtant, l'estampe du "maitre-graveur", comme certains se sont plus à le dénommer, a été plus d'une fois remarquée à l'étranger. Dès 1955, il remportait un premier prix à la Biennale de Ljubljana en Tchécoslovaquie, et en 1964, l'Académie de Florence l'accueillait parmi ses membres honoraires. Mais, si l'art d'Albert Dumouchel a échappé à un regard plus analytique, cela est peut-être attribuable à la démarche singulière de cet artiste. Ne s'est-il pas défendu lui-même d'appartenir à aucune école, se préservant le droit d'agir au gré de son inspiration?

L'artiste nous rappelait ainsi que les caprices de l'imaginaire ne peuvent correspondre aux règles qui prévalent dans l'écriture de l'histoire. L'approche de son oeuvre exige de nous une disponibilité pour tenter de suivre les mouvements sinueux de sa démarche esthétique, mais l'oeuvre d'Albert Dumouchel n'est pas insaisissable pour autant. Il nous apprend, au contraire, que l'art n'est pas univoque et qu'une vision linéaire en dévierait le sens. Observer une à une ses oeuvres comme nous vous convions à le faire dans cette exposition, c'est accompagner l'artiste dans les périples de la création. Avec lui, nous découvrons l'étroite relation à la nature qu'il a toujours entretenue, même dans des oeuvres dites abstraites ainsi que les thèmes et les motifs qu'il préférait. Nous sortons de ce parcours étonnés par l'honnêteté de sa démarche, aucun artifice de représentation, l'énoncé est sans discours car la matière renferme cette correspondance à la nature.

Louise Letocha
Directrice
Musée d'art contemporain

Albert Dumouchel demeure l'artiste graveur le plus célébré de l'histoire de l'art québécois. Sa chaleur humaine, sa cordialité, son authenticité nourrissent encore le souvenir de ceux qui l'ont côtoyé de près ou de loin. Par son engagement pédagogique ainsi que par sa production créatrice, il s'est fait l'artisan d'un renouveau artistique dont le rayonnement se poursuit encore.

Cette influence capitale s'est cristallisée au cours des vingt années d'enseignement de l'art. D'abord professeur à l'École des Arts Graphiques, où il a mis sur pied un atelier de gravure envié dans tout le reste du Canada et dont il devint le directeur artistique. Ensuite, à l'École des Beaux-Arts, annexée en 1969 à l'Université du Québec, où il dota l'atelier de gravure d'un équipement technique diversifié, qu'il complétait au fil des ans.

Pédagogue hors pair soucieux de la technique du travail, il n'imposait aucun style artistique. Tout se déroulait sous le signe de l'échange: "Non, non je n'enseigne pas. Je m'amuse. On cherche ensemble. C'est angoissant, mais c'est amusant aussi" (1). Dumouchel a ainsi communiqué à ses étudiants son amour du métier et son savoir, formant d'autres graveurs qui assurent la relève aujourd'hui.

Cette indéniable qualité d'animateur de milieu a peut-être surpassé toutes les autres chez cet homme aux multiples talents: musicien, photographe, peintre, artiste dans tous les sens du terme et qui a su promouvoir au Québec l'art de l'estampe, lui donnant ainsi ses lettres de noblesse.

Il a haussé la réputation de la gravure québécoise au niveau national puis international, participant et faisant participer à des expositions de par le monde. Cet apport à l'art s'étend d'ailleurs de façon imposante outre-frontières et y possède un vif rayonnement puisqu'il a exposé et pris part à plusieurs importantes manifestations mondiales et ce, à de nombreuses reprises: Paris, New York, Venise, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Tokyo, Berlin, Milan, Liège, Spolète, Cracovie et Ljubljana pour n'en citer que quelques-unes.

Quant à sa production, elle est gigantesque: on a répertorié 2078 oeuvres (2) pour trente années de travail artistique et elle porte l'empreinte d'une puissante et constante quête. Il se disait ne pas être "révolutionnaire, mais évolutif" (3). Ce mot nous guide peut-être un peu dans les perceptions de son oeuvre aussi abondante que multiple dont la versatilité stylistique et l'éclectisme évidents légitimisent une approche de l'itinéraire de sa production suivant plusieurs filiations stylistiques ou thématiques manifestes: Rouault, Bonnard, Matisse, van Gogh, Pellan, Klee, Tapiès, Dubuffet sont autant de sources qui ont alimenté et jalonné son oeuvre.

"Il ne faut pas peindre avec la gravure, disait Dumouchel, à chaque médium sa spécificité." (4) Dans cette réflexion portant sur une technique qu'il a beaucoup explorée, se perçoit l'importance qu'il accordait à l'autonomie de l'oeuvre d'art et à celle du médium utilisé.

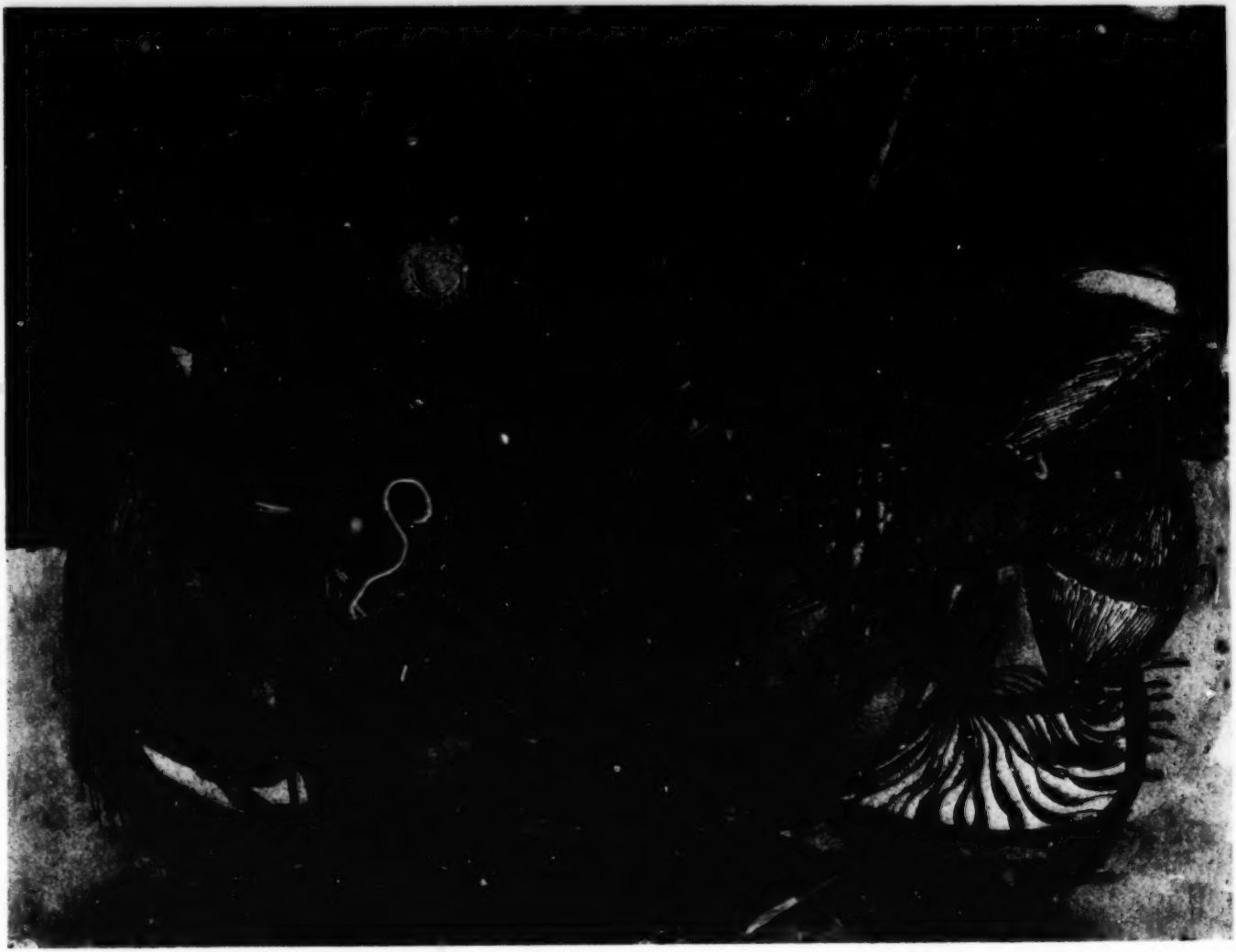
(1)
Cité par Claude Jasmin, "Albert Dumouchel", La Presse, *Montréal, 10 avril 1965, p. 23.*

(2)
Ginette Deslauriers, Catalogue raisonné: Albert Dumouchel, gravure-peinture-dessin. *Non publié, 1976, 336 pages.*

(3)
Manuel Maître, "Albert Dumouchel, peintre graveur et musicien autodidacte qui ne se réclame d'aucune école — sa peinture est en constante évolution", La Patrie du dimanche, *Montréal, 9 avril 1961.*

(4)
Nicole Brossard, "Albert Dumouchel, un artiste à la mesure de l'art", Le Quartier latin, *Montréal, 18 février 1965.*

Sans titre *(1951)*,
encre et aquarelle sur carton



Sans titre *(Fond marin) (1954), encre et gouache sur carton.*

Ce Sans titre dit "Fond marin" de 1954 est encore près de l'univers automatiste et surréaliste et recrée une figuration humoristique, allégorique, autant par le rapprochement d'objets hétéroclites issus d'un monde onirique dans un grouillement fantaisiste, que par une tension dans leur agencement qui se réfère à une échelle plus libre et subjective.

L'oeuvre présente un sujet mouvant qui permet à l'oeil de repérer certains objets et de les percevoir tour à tour à la faveur de lectures successives mais jamais définitives. Des motifs délimités par un contour à l'encre noire, tantôt fin, tantôt plus large, bien souvent allusion plus que précision, laissent entrevoir des objets qui ne prennent un sens ou encore le perdent que dans leur rapprochement.

Ainsi se côtoient: poissons ailés microscopiques, barque tronquée que survolent d'heureux cerfs-volants, embarcations, sous-marin fantastique: sorte de drakkar vagabond aux ailes empruntées à d'autres univers que guident ou suivent des poupes aux visages mystérieux: tantôt masques au regard fixe et à la bouche hébétée, sorte d'étendard héraldique qui force le regard à établir un contact avec cette surface matérielle porteuse de messages souterrains. Ailleurs un visage féminin, profil ailé affrontant un autre profil plus farfelu encore: tête de coq renversée au regard humain, signe allégorique au symbolisme caché qui retient lui aussi le regard et l'enferme sans pour autant fournir une ou la clef qui déchiffrerait toute cette imagerie.

L'ensemble, peint dans les gammes de gris, mauve, bleu et vert et rehaussé de quelques touches de blanc et de certains cernes noirs, évoque directement sans pour autant le préciser un paysage où ciel et mer se rejoignent dans un tumultueux accord. La fluidité des tons disposés avec légèreté dans un geste ample contredit presque la nature plus lourde que lui impose la gouache.

Les cigales d'Orange *(1957)*,
lithographie sur pierre

Cette sérigraphie fait partie d'un ensemble d'une dizaine de planches originales en couleurs, produites par les graveurs québécois Jean-Pierre Beaudin, Léon Bellefleur, Pat Ewen, Marcelle Ferron, Roland Giguère, André Jasmin, Jean-Paul Mousseau, Maurice Raymond et Albert Dumouchel, pour l'album publié aux Éditions Erta, en 1957.

Dumouchel a alors créé Les trois points qui se présente comme une oeuvre très aérée, très épurée aussi, où immédiatement se repèrent les trois minuscules points dont il est question, sorte de ponctuation d'une ligne ample et expressive, tantôt légère, tantôt plus large ou plus appuyée, que soulignent alors des passages de noir: taches opaques ou treillis criblés de réserves, jeu de granulations noires ou blanches, suivant une lecture en positif ou en négatif. Cette longue ligne décrit par métaphore les pleins et les déliés de l'écriture dans ses moindres itinéraires.

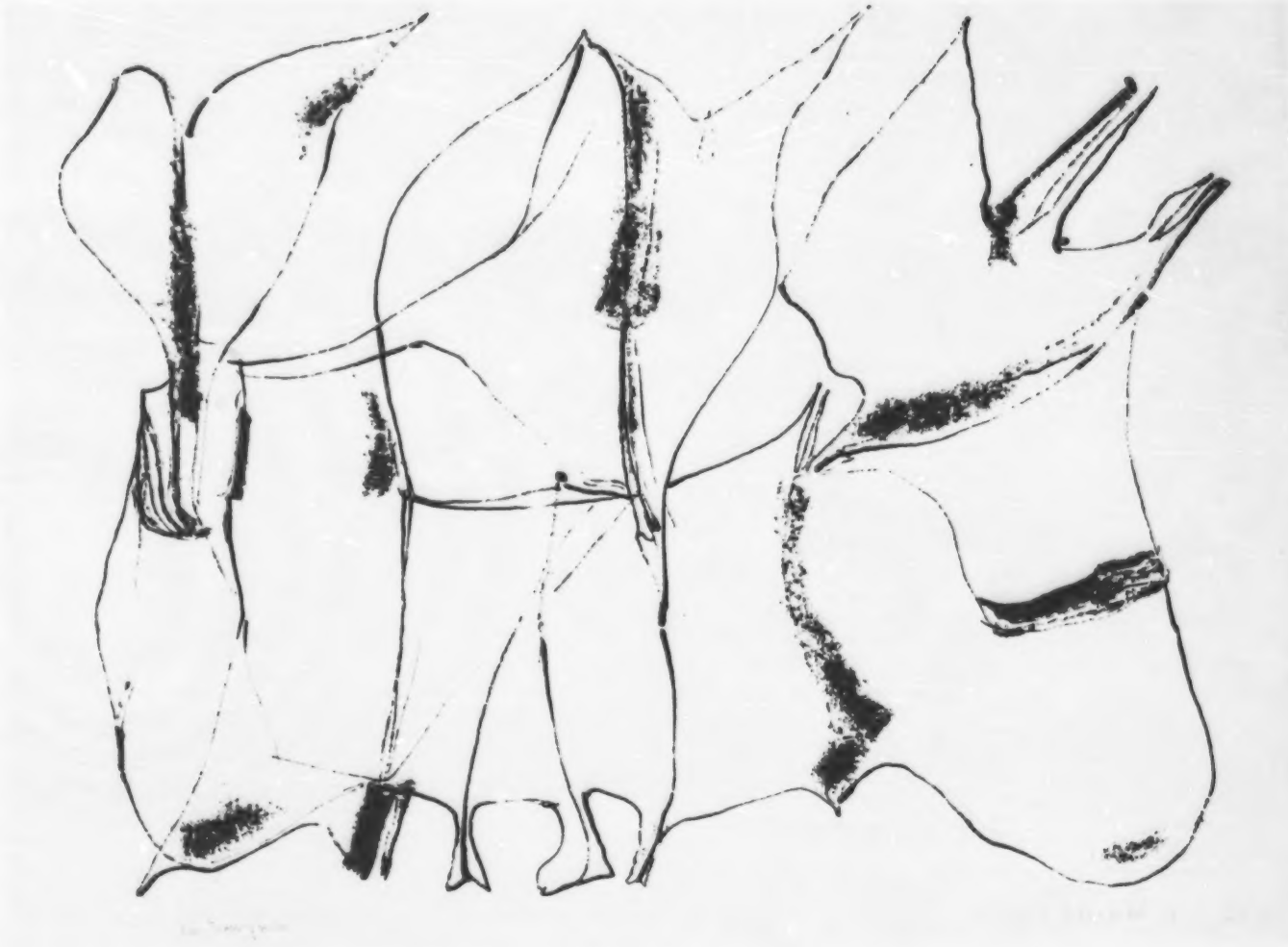
L'infime présence de la couleur dans les points en ponctue le caractère graphique. Écriture omniprésente, très gestuelle, dont les parcours nerveux, multiples et toujours inattendus évoquent en filigrane l'écriture automatique.

Les trois points deviennent des signes qui confèrent à la réception de l'image abstraite, une immédiateté de la perception puisqu'ils permettent au regard de balayer la surface de la composition en jalonnant celle-ci. Ces points, déterminants optiques, jaune, rouge et vert, comme des feux de circulation des parcours visuels, soulignent la ligne dont l'amplitude du mouvement gestuel lui permet de prendre librement possession de la surface et invite de par sa schématisation à rechercher dans une mécanique réflexe, inconsciente et automatique, des repères pouvant le mener à une identification d'objets. L'oeil qui verrait ici une reconstitution d'éléments de figuration peut, entre autres, recréer la silhouette d'un animal vu de profil. La typologie des multiples projections de l'observation peut bien sûr inclure des perceptions érotiques, Dumouchel ayant souvent empreint ses oeuvres de sensualité de façon soit manifeste ou voilée.

De manière paradoxale les trois points colorés, comme en contrepoint de la trajectoire noire, distraient de cette ligne, organisant entre eux un nouveau réseau linéaire, invisible. Ces points infiniment petits deviennent donc à la fois prétexte et support à une composition abstraite. Ils autorisent une autonomie de l'oeuvre que revendique aussi le type d'utilisation que Dumouchel fait de la sérigraphie, car il n'y privilégie pas l'impression des plages homogènes de couleurs saturées tel que le permet ce médium, il évite les aplats de couleur comme éléments déterminants de la composition. Il soumet, ici, la technique à la recherche plastique et propose plutôt un manifeste à la ligne dynamique et expressive porteuse d'énergie et de finitude. L'amplitude du mouvement gestuel et sa répartition heureuse sur le papier suscite un rapport dynamique entre les points, lignes et surface. Cette dernière à la fois limitée, ouverte et fermée par le trait cerne, se multiplie ou s'abolit suivant sa rencontre avec elle-même.

Les trois points offre une facture qui conserve une grande liberté par rapport à la pratique courante de la technique sérigraphique et qui se détache des codes établis au profit d'une expression éclairée où domine d'abord une recherche esthétique d'épuration et de dynamisme. L'oeuvre invite l'observateur à repenser et à revivre dans le temps et l'espace les propositions précisées par l'auteur de façon pourtant immuable.

Les trois points *(1957)*,
pochoir



Cette oeuvre, dont le titre, qui fait une fois de plus appel à la figuration, oblige presque le spectateur à recomposer l'image. L'anatomie de la lithographie dans sa forme achevée, peut faire évoquer le passage de plusieurs coups de pinceau, faisceau de lignes dont on verrait la trace même du mouvement originant du coeur du papier et effectuant une courbe qui descent puis remonte vers le haut de la composition et s'y freine brusquement. Ce mouvement pourrait aussi accomplir la trajectoire inverse, le centre devenant alors son point d'arrivée. L'image rappelle dans une lecture similaire l'itinéraire d'un seul pinceau: demi-sphère, virgule caractéristique de l'artiste au geste lyrique et à la facture expressive dont la touche aurait été ici soufflée mille fois et laisserait encore voir le passage de chacun des coups de pinceau.

L'arc-en-ciel qui se dénoue, *c'est le geste à l'état pur qui se déploie et éclate dans une libération de courants d'énergie générant une intense virtualité que retiennent à peine les bords de la surface imprimée et les verticales au lavis qui en soulignent les périphéries latérales. Ce geste, cette signature, véritable empreinte digitale dilatée, apparaît donc à la fois comme une abstraction gestuelle et dynamique et une métaphore sur la création saisie avec ses tensions propres. La pulsion créatrice se livre ainsi dans son immédiateté et sa vitalité et s'incarne avec toute l'ambiguité qui se mesure entre l'acte de créer, l'objet et l'appréhension de celui-ci.*

Cet énoncé métaphorique se superpose habilement à un support repoussoir dont la réminescence paysagiste n'est pas démentie par la présence d'un titre évocateur. Cet arrière-plan permet une organisation très rythmique de l'ensemble de la composition suivant des lectures alternatives, abstraites ou figuratives.

L'arc-en-ciel qui se dénoue *(1959), lithographie*

Cette oeuvre est l'occasion pour Dumouchel d'explorer les effets de textures avec les modulations multiples que peuvent permettre les morsures de l'acide à la faveur des reliefs dans le papier même. Elle est traitée en un brun Van Dyck plutôt sombre qui de par sa chaude résonnance affirme les dimensions spatiales de l'oeuvre.

Ici le support et le traitement du motif représenté (figure référant au titre Le martyr de Sébastien) se fusionnent et proposent dans un même élan, une recherche picturale proche du mouvement de relief qui se propage en Europe (1). Dumouchel a visité l'Europe où il aime retourner pour y refaire, selon sa propre expression, "provision d'oxygène". L'Espagne lui a procuré des surprises qui ont tôt fait de faire éclater en lui de nouvelles quêtes et il est fasciné par Tapiès qui travaille directement la matière, les murs de terre, les écritures sur le sable, le jeu des granulations et des textures. Tapiès reconstitue des murs même et obtient des tonalités grises et brunes qu'il recouvre de sable, de plâtre ou d'agglomérats de matières rugueuses. Dans cette eau-forte, Dumouchel utilise aussi des procédés mixtes pour obtenir le gaufrage du papier. À cette époque, il avait recours à tous types de matériaux: plâtre, petits morceaux de bois... l'un ou l'autre a été utilisé pour champlever les zones les plus en relief.

Partie intégrante de l'oeuvre, bien qu'en périphérie de celle-ci, un cadre clair très en relief nous invite à plonger dans tout cet univers pictural riche de textures et de formes multiples. La figure du Sébastien évoquée par le titre, bien qu'à mi-chemin entre la figuration et l'abstraction, est nettement visible au coeur même de la composition. L'oeil perçoit, inscrit dans un rectangle vertical, une silhouette sombre criblée de griffes circulaires, petites arabesques refermées qui rappellent les stigmates du martyr transpercé de flèches. Le contour du personnage peut être nettement vu en foncé sur un fond clair où émergent en relief de nombreuses réserves. Le corps du personnage, parce qu'inscrit dans un rectangle plus étroit, rappelle un cliché de radiographie où s'y lirait en négatif l'impression photographique du squelette. Le propos est manifeste et supporte le procédé technique qui joue aussi sur l'avers et le revers, au moment même de la création alors que le travail se fait avec inversion du négatif et du positif.

Par ailleurs, se repèrent dans l'espace, autour du motif, des traces de calligraphie tantôt écriture cursive dont le graphisme varie d'un endroit à l'autre, tantôt caractères d'imprimerie dont on perçoit un éventail de corps (hauteur des lettres) et de formes (romain, italique, gras, maigre, etc.). Fait intéressant: les traces de calligraphie sont soulignées avec l'impression photographique.

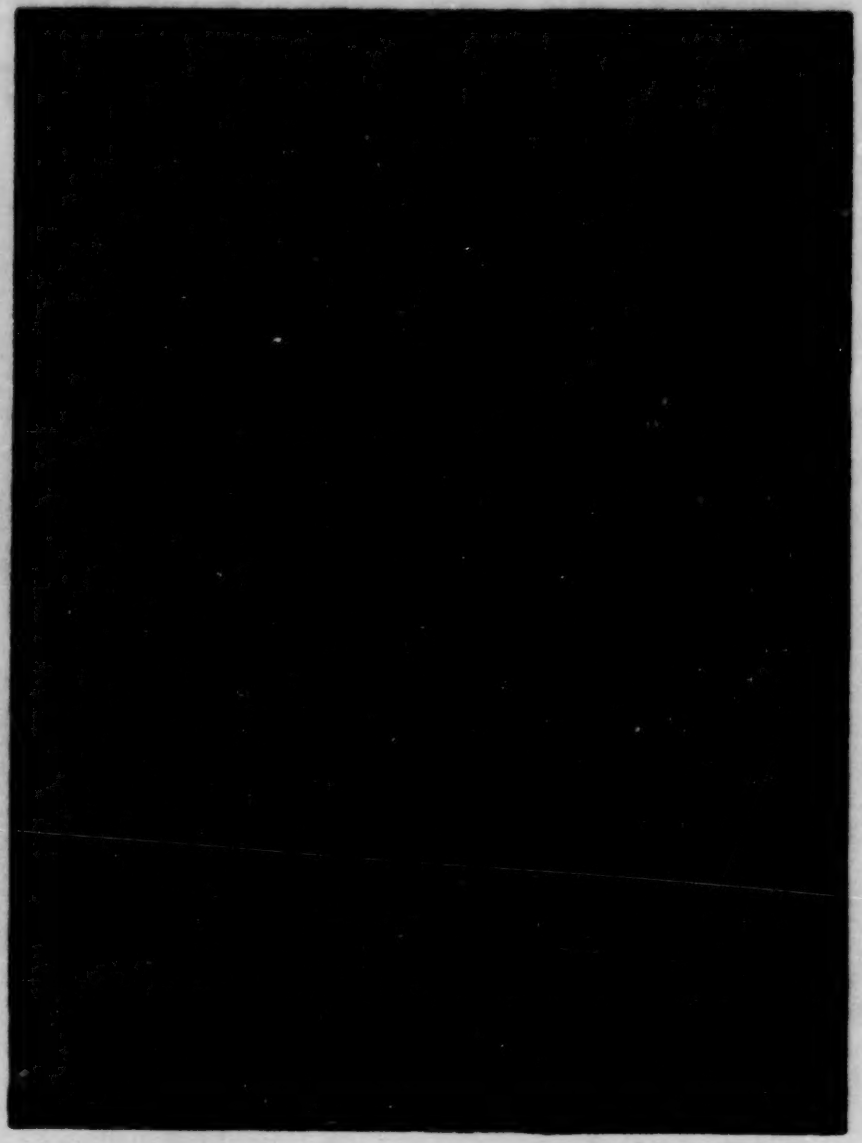
Associés à ces développements sous-jacents sur la gravure que fait ici Dumouchel, se lit aussi une forme circulaire, en haut et du côté droit de la composition dont le rendu géométrique contraste avec l'ensemble du traitement de l'oeuvre alors que les formes évoquent davantage la matière, l'organique, le biomorphique. Cette présence émerge par sa discordance formelle et suggère, sans toutefois en être un, le sceau: référence univoque à la gravure. Le sceau, cachet qui a une valeur d'authentification et d'identification parle aussi du caractère original de l'oeuvre et même de la détermination de sa valeur.

Dans cette eau-forte, Dumouchel pousse l'étude formelle en relation avec les réserves et la matérialité même du relief. Il intensifie le rapport de la technique et du rendu de l'espace en optant pour un travail en relief dont il souligne le caractère champlevé et il développe par le traitement même du Martyr de Sébastien, un propos sous-jacent qui porte directement sur la spécificité du médium.

(1)
Malavoy, Anne Marie, Albert Dumouchel, mars 1968, p. 16 (non publié).

Le martyr de Sébastien *(1962)*,
eau-forte

Stèle pour le roi Ménès *(1963)*,
eau-forte



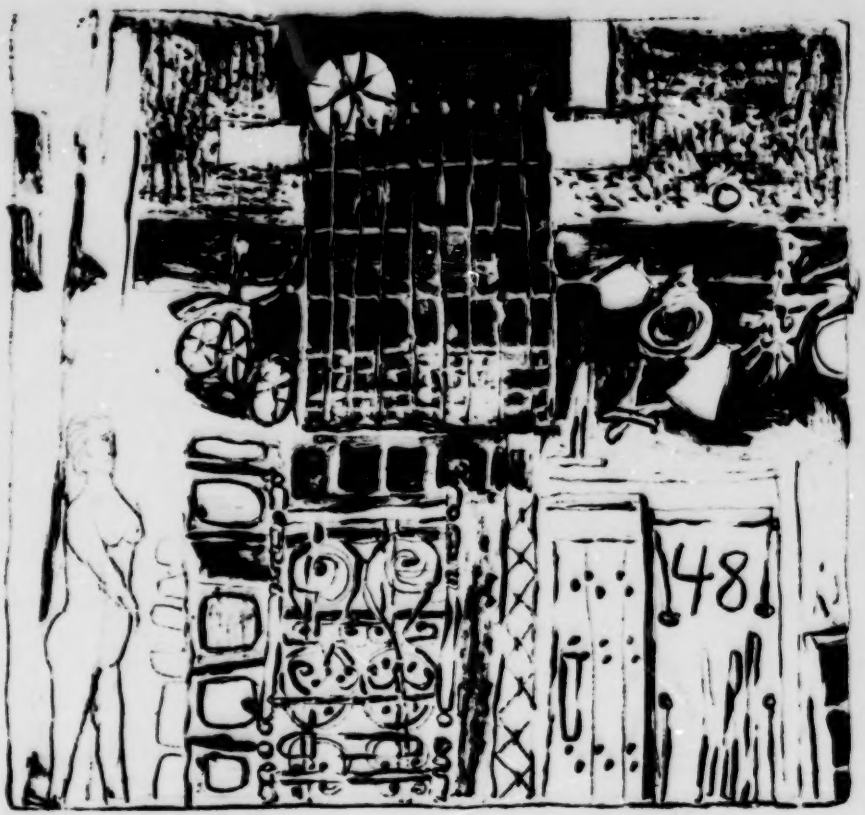
Deux autres épreuves d'artiste existent aussi dont l'une avec des rehauts de couleur orangé et rouge.

La femme de l'antiquaire *traduit dans un espace métaphorique sans analogie avec le réel, une narration humoristique. Une lecture de la composition qui superpose plusieurs sens, chacun toujours relié à la trame picturale, suggère un rapprochement inévitable entre: l'antiquaire, finement dessiné, graphisme blanc sur fond noir au haut de la composition, sommet du triangle; sa femme, qu'un traitement linéaire à peine esquissé sur un fond blanc maintient en évidence, la découpant sur l'ensemble de la composition, base gauche du triangle et, enfin, le chiffre "48", autre pôle triangulaire de la composition, qui fait pendant à la femme en fermant le cercle de lecture. Ce rapprochement explique une diversité de significations, tantôt plus subjectives qu'objectives, mais toujours empreintes d'humour.*

La femme déambule nue, à la fois spectateur et acteur, au milieu d'un amoncellement d'objets, bric à brac légendaire: objets d'art, plus ou moins utilitaires, décorations, elle y fait tapisserie, "meubles anciens", lit-on, elle se fond au mobilier; elle s'intègre au milieu qui, visiblement, parle d'achat et de vente d'antiquités...

Cette représentation rappelle peut-être certains procédés surréalistes où la gratuitié et l'absurdité des mises en situation dépeintes font entorse à une logique mais, elle relève beaucoup plus d'une volonté humoristique qui permet une multiplicité d'interprétations suivant ce que chacun reconnaît.

La femme de l'antiquaire *(1964), lithographie*



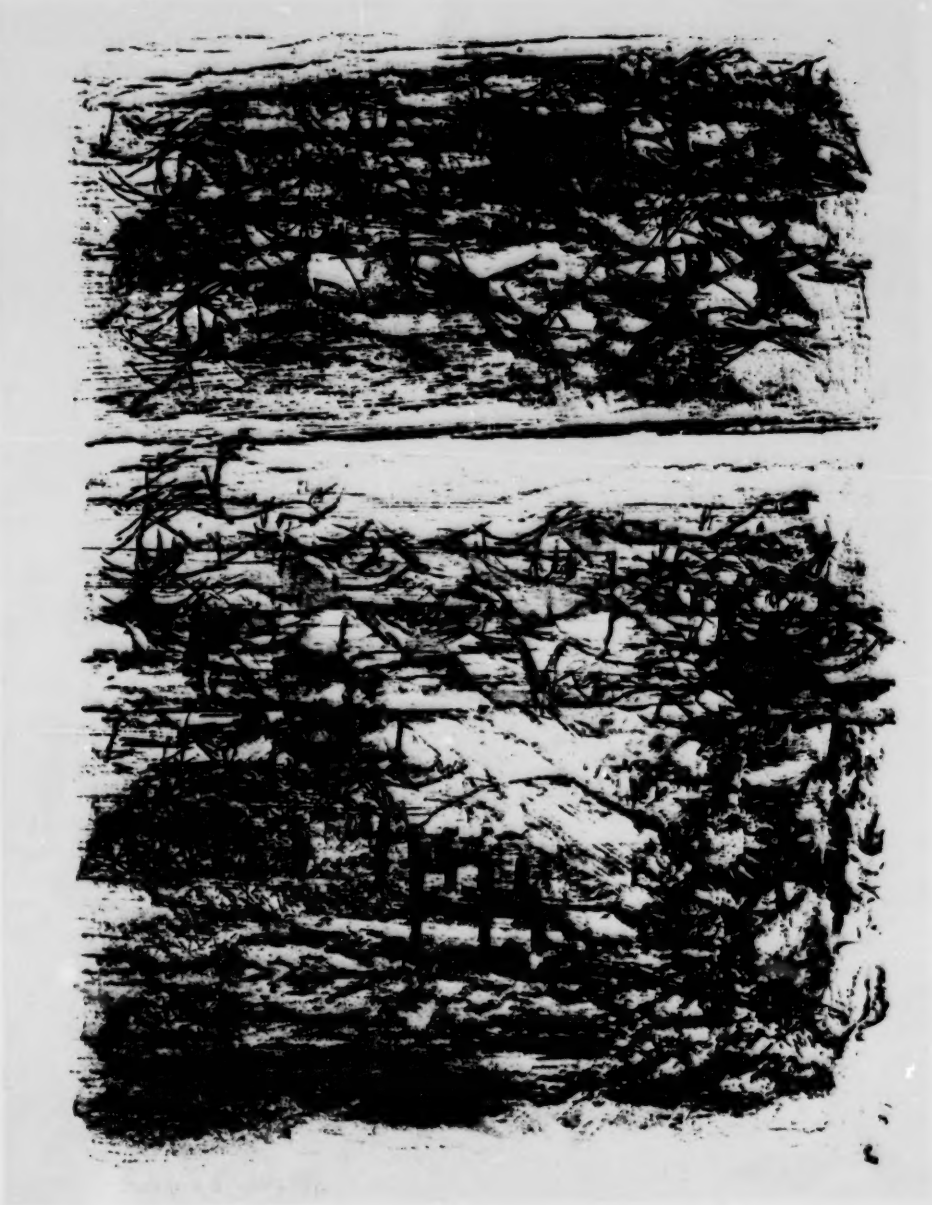
Commérage *(1965), lithographie*

Avec cette lithographie réalisée pendant l'exubérante phase créatrice de 1965 et 1966, on retrouve chez Dumouchel l'influence manifeste de Paul Klee, référence déjà exprimée entre 1947 et 1955.

L'oeuvre présente de façon très schématique, quasi conceptuelle, un personnage dont la tête envahit l'espace, presque le tiers de la composition, et qui s'inscrit dans un lieu aquatique, espace bidimensionnel silloné d'écritures.

Derrière ce personnage, divers types de caractères typographiques de provenances multiples associés à de courts segments de droite se rencontrant à angles, s'entrecroisent, évoquant végétation et vie marine. Occupant le tiers inférieur de la composition, deux bulles indépendantes l'une de l'autre, qui rappellent le langage de la bande illustrée, sont reliées par un réseau pointillé. Là, Dumouchel fait d'un procédé graphique un procédé plastique. Les bulles renferment une écriture nettement plus visible que le haut de la composition, mais tout aussi illisible, les caractères y étant inversés de droite à gauche. Un déchiffrement à l'aide d'un miroir permet de retrouver des bribes de réclames commerciales anglaises qui parlent de saisons, température, fleurs et couleurs, etc. Les caractères sont toutefois très souvent brouillés ou superposés entre eux, entremêlant même des caractères de typographie tout autre. Comme il est embrouillé, le langage écrit devient ici presque totalement hermétique. Commérage, *de par sa facture et le choix du motif figuré, se veut un jeu d'associations humoristiques sur le mot et sur l'usage de celui-ci.*

Passage de caribous *(1965)*,
lithographie



Dumouchel nous offre ici une page du bestiaire auquel il a toujours plus ou moins travaillé au fil de sa production, mais peut-être davantage en 1965 et pendant les années qui ont précédé, s'attachant à une figuration souvent empreinte d'imaginaire et ce dans un style qui lui est propre.

L'oeuvre présente la rencontre de deux mondes dont Dumouchel s'emploie à souligner la bipolarité tout en y dépeignant une seule réalité, celle de la chasse aux outardes.

Dans la partie supérieure de la composition, zone très forte et porteuse d'informations perceptibles à première vue, se détachent comme au pochoir sur un fond sombre, deux larges formes claires, les outardes ou bernaches canadiennes. Elles sont traitées plutôt librement, et volent encore, mais bas, comme enfermées dans un espace qui exercerait sur elles une puissante pression. L'artiste oppose ainsi cette force à l'impression de légèreté couramment dévolue aux oiseaux. L'air devient pesant, son caractère sombre allié à une opacité qui s'oppose au reste de la composition, sans pour autant l'écraser, imprime plutôt sur les outardes une force d'attraction vers la terre. Cette importance de la facture du bleu violacé rejoint de façon équivalente celle de la représentation même du motif des outardes puisqu'elle permet d'en souligner le côté narratif alors qu'elle fournit l'occasion d'oppresser les volatiles et de les obliger à descendre.

Dans la partie du bas, zone sans profondeur de champ se retrouvent un réseau linéaire, relevé par des lavis desquels émergent des évocations de formes contorsionnées humaines et animales. Cette série de lignes et de quelques taches peut aisément constituer une composition distincte de la partie du haut, créant ainsi de par l'équilibre de ses composantes et de par une atmosphère propre, un tableau dans le tableau ou, à tout le moins, un espace dont l'autonomie ne fait que souligner la répartition de l'ensemble. Cette zone inférieure, contrepoint du haut, n'en demeure pas moins liée à l'essence même de l'élaboration du contenu de l'oeuvre. Ainsi, par exemple, cette partie de l'oeuvre détermine, de par la décomposition de ses éléments en des mouvements rythmiques, une association indirecte au rite, propos intéressant si on le rattache à celui de la chasse.

Le système pictural du bas de l'oeuvre intensifie une impression de légèreté affichant ainsi une densité de la terre beaucoup plus légère que celle du ciel. Son aspect clair et transparent contribue à suggérer cette absence de poids et même une certaine élévation du bas vers le haut, orientation propice à celle que suggère certains mouvements de la chasse, direction soutenue largement par les verticales plus soulignées que les horizontales.

Un équilibre se dégage de l'ensemble de l'oeuvre. Celui-ci est largement soutenu dans les deux parties de la composition par l'unité dramatique narrative, par la présence de lavis lithographiques et par l'utilisation d'un procédé près de la bande illustrée. Ce dernier procédé en plus de se retrouver dans la partie inférieure de l'oeuvre, linéaire et épurée, est également présent au niveau de la composition avec l'usage du phylactère, banderole sur laquelle se détache une typographie qui évoquerait le cri de l'outarde.

La chasse aux outardes *(1965)*,
lithographie

Cette lithographie en sept couleurs, s'offre comme une superposition de motifs linéaires qui se perçoivent par transparence sur un fond à carrelage. Ce dernier permet d'organiser et de moduler la composition par la présence des effets de taches plus sombres ou plus foncées dans des choix de coloris différents à dominance orangée, bleue et verte. On distingue, grâce au dessin qui en trace les contours, des formes végétales: fleurs, fruits et, au centre: une tête animale de "loup-garou", sorte d'être hybride, à la fois loup, aigle et homme.

Si Le loup-garou *se présente de prime abord comme une oeuvre très décorative — les motifs floraux vont jusqu'à évoquer par endroits des papiers peints —, le traitement même de la lithographie incite le spectateur à une lecture plus en profondeur.*

Des caractères inversés de typographie se perçoivent en transparence sur les côtés de la bande horizontale centrale et sont rendus par l'usage d'un crayon large et le recours à des lavis nuancés. Ce qui s'explique peut-être par l'utilisation que faisait Dumouchel, à cette époque, de pierres lithographiques commerciales.

Cette présence pique la curiosité et on peut y voir un propos sur l'art tant par l'utilisation objective du langage plastique comme pouvoir virtuel de communication, que par la tension dichotomique entre le message écrit et le message peint. D'autre part, Dumouchel permet aussi par cette utilisation des caractères typographiques intégrés à une composition picturale, une réflexion sur le statut propre aux oeuvres créées par l'impression manuelle et mécanographique. Il y a ainsi: jeu sur les phases de l'élaboration de l'oeuvre avec le lettrage inversé, puis élaboration métaphorique sur l'éternelle distance entre les arts majeurs et mineurs avec la polarisation art/technique et enfin, discours sur le processus même de l'impression.

Le loup-garou *(1965),*
lithographie sur pierre

Mariage de l'oncle Neufthalie
et de la tante Henriette *(1965), lithographie*

Adam et Ève *(1965), lithographie sur pierre*

Cette estampe fait partie du corpus de 1965, année particulièrement féconde pour Dumouchel, qui a alors réalisé plusieurs oeuvres qu'il aimait regrouper en séries: par exemple, Chopin, l'album de famille. S'approchant à l'occasion du pop, ces oeuvres reviennent manifestement à une figuration dont il ne s'éloignera presque plus. "Je m'oriente vers le réalisme, la nouvelle figuration... J'ai le goût de retrouver mes ancêtres" (1). Si ces ancêtres sont nombreux et parfois plutôt farfelus, il remonte ici aux sources et nous présente Adam et Ève dans l'embrasure d'une fenêtre, main dans la main, yeux dans les yeux, se détachant sur une architecture blanche et nuancée qui évoque certaines demeures européennes aux fenêtres à meneaux garnies de fleurs. L'environnement n'a plus rien de l'imagerie légendaire liée au paradis terrestre. Cette image exige une complicité de la part de l'observateur qui pourrait s'agripper au titre comme source de sens et l'utiliser comme premier élément discursif.

Si l'oeuvre ne montre pas les protagonistes au coeur de la composition, mais bien en périphérie, ils n'en sont pas moins en évidence. Ils captent le regard autant par l'incongruité de la scène. Personnages-spectateurs, ils deviennent eux-mêmes objets du spectacle, inscrits dans une fenêtre beaucoup plus importante par ses dimensions que toutes les autres. De simples observateurs, nous devenons alors voyeurs d'un spectacle d'une sensualité toute en douceur qui laisse présager en sourdine la série érotique de la fin des années soixante.

(1)
Cité par Claude Jasmin, "Albert Dumouchel", La Presse, *Montréal, 10 avril 1965.*

Cette lithographie évoque avec une intensité dramatique et un érotisme latent le moment précis où une cycliste perd le contrôle de sa bicyclette et culbute.

La conception de la composition s'attarde à un choix du point de vue en contre-plongée qui privilégie la position de l'observateur. La coupure du motif à la limite du champ, liée à l'utilisation du gros plan, contribuent à souligner cette puissance évocatrice de l'image qui s'apparente par son information condensée à l'art cinématographique. Le dynamisme inhérent à l'action relatée est soutenu largement par une organisation de l'image dont les structures mêmes collaborent étroitement de façon à traduire cette intensité du mouvement sans pour autant nuire à l'équilibre de la composition.

L'action est présentée de façon décentrée: la cycliste et son vélo se retrouvent à droite de l'image. L'oeil y est littéralement aspiré par le motif même: regard du personnage, et par la précarité de la situation qui se découpe comme zone plus sombre sur le reste de la présentation.

La mort de la cycliste *traduit picturalement le mouvement sous plusieurs formes et la figuration l'évoque sans cesse. Chaque élément représenté y fait allusion: le personnage en perte d'équilibre, le vélo, sur le point de s'écrouler, dont les éléments, chaînes et pédales, roues motrices et directrices sont encore mus par l'impulsion dynamique, etc. Quant à la composition, elle suggère une direction de lecture incitant l'oeil à suivre un unique vecteur invisible, mais pourtant présent, orienté vers la droite, au coeur de l'action.*

Tout ce dynamisme dépasse le cadre de la narration puisqu'au sein même des structures de l'image existe un rythme, une alternance entre la composition décentrée et centrée. Un mouvement giratoire dont le pivot est au centre de la composition est perceptible grâce aux éléments plus sombres: roues de la bicyclette reliées par le même axe, tête et pied du personnage dont la chevelure et les souliers sont des éléments sombres qui tendent entre eux un autre axe. Ce dernier élément s'allie au précédent pour devenir les rayons d'une roue dont le moyeu se situe au centre même de la composition, qui coïncide également avec le centre du pédalier.

La mort de la cycliste *(1965)*,
lithographie sur pierre

Chopin au Louvre, admirant un Donatello
(1965), lithographie sur pierre

Napoléon *(1966-1969)*,
eau-forte et burin

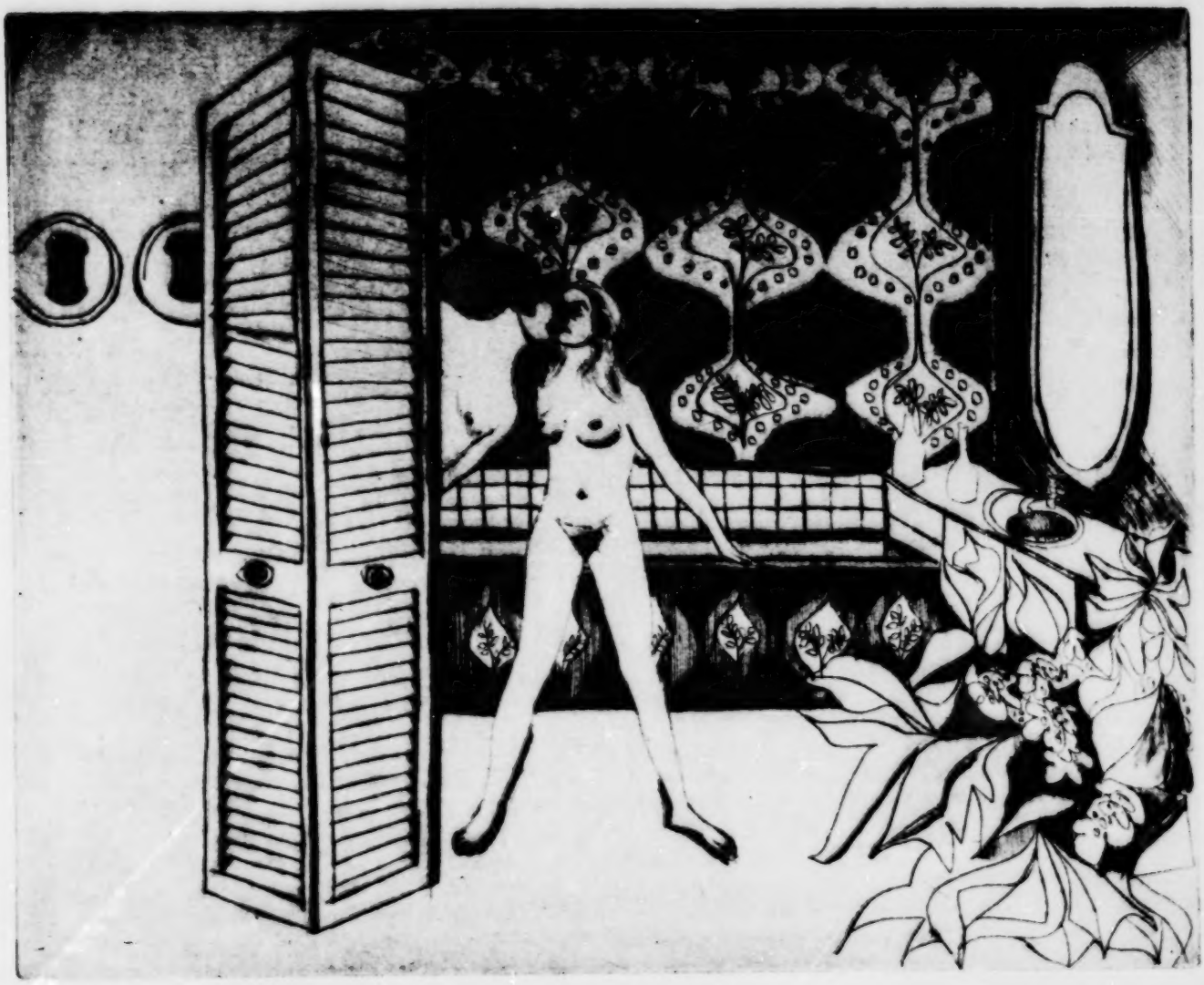
Conçue en 1969, c'est-à-dire au coeur de la période dite érotique, cette oeuvre de Dumouchel nous convie à une scène à peine colorée d'un caractère sensuel. Un homme, dont seul le torse nu émerge d'un paravent placé pudiquement à sa rescousse, vole un baiser à une femme dévêtue, vue en pied au milieu d'une salle de bain.

Les structures de la composition sont intimement liées à une intervention de communication avec le spectateur qu'il convient d'analyser afin de faciliter l'apparition de la valeur sémantique, tout en évitant de s'enfermer uniquement dans un tel programme opératoire, qui risque alors de ne jamais déborder de l'analyse. Une composition fortement centrée en relation avec un espace géométrique unitaire à peine soutenu par la présence de réseaux linéaires révèle une leçon ou plutôt une étude sur les modalités de l'utilisation et les caractères de la ligne rendus par la pointe sèche.

Dumouchel a peu travaillé à la pointe sèche au cours de sa carrière: une quinzaine d'oeuvres environ. Cette technique qui permet une certaine spontanéité fut très habilement utilisée par les expressionnistes allemands. Elle exige un tracé qui se trouve à mi-chemin entre le tracé de l'eau-forte très souple et celui du burin, plus rigide. Ici, Dumouchel l'exploite dans un graphisme plutôt rigoureux, presque sévère, qui s'articule suivant une ordonnance d'apparence purement décorative. L'arabesque qui se fait allusion et illusion de dynamisme, enveloppe la composition sans pour autant en occulter les structures.

Cette tension entre la sinuosité décorative virtuellement en liberté et le traitement même de la pointe sèche, alliée à un espace pictural habité de façon inégale par des motifs figurés de tendances ornementales, souligne une recherche de la fonction inventive de la pointe sèche dans sa spécificité technique.

Le baiser *(1969),*
taille douce à la pointe sèche sur aluminium



La maison de madame T. *(1969),*
bois gravé, bois de fil

La belle Hélène *(1970),*
bois gravé, bois de fil

Biographie

Né le 15 avril 1916 à Valleyfield, il étudie la musique à partir de 1926. De 1940 à 1945, il est employé à la compagnie "Montréal Cotton" et s'initie à la gravure et à la photographie avec le graveur anglais James Lowe (Whistler School). Grâce à une bourse de l'Unesco, il séjourne à Paris en 1955, où il étudie l'eau-forte à l'Atelier Leblanc, et la lithographie avec Edmond Desjoberts. Il effectue plusieurs séjours en Europe jusqu'en 1957. Parallèlement à ses activités de peintre-graveur il poursuit une intense activité de professeur: il enseigne les arts plastiques au Collège de Valleyfield dès 1956; à partir de 1942 il dirige l'atelier d'art graphique à l'École des Arts Graphiques de Montréal où il publie les Cahiers des ateliers des Arts Graphiques. En 1948, il signe le Manifeste "Prisme d'Yeux". Il est directeur de la section des Arts Graphiques de l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1960 à 1969, puis artiste résident en 1969 et 1970 à l'Université du Québec à Montréal. Il est boursier du Conseil des Arts du Canada en 1961-1967-1968 et membre honoraire (section gravure) de l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il participe à maintes biennales internationales de gravure: au Mexique, en Pologne, en Belgique, en France, au Chili. Il meurt le 11 janvier 1971 à Saint-Antoine-sur-le-Richelieu. On trouve ses oeuvres dans plusieurs collections publiques et privées.

Expositions individuelles

Université de Vancouver (1953); Galerie Denyse Delrue, Montréal (1957-58-59); Galerie Agnès Lefort, Montréal (1960-61-62); Galerie Camille Hébert, Montréal (1963-64-65); Galerie Dorothy Cameron, Toronto (1963); Galerie Foussats, New York (1965-1966); Galerie Carmen Lamanna, Toronto (1966-67); Galerie 1640, Montréal (1967-71); "Gravures d'Albert Dumouchel", Pavillon de la gravure, Terre des Hommes, Montréal (Exposition rétrospective) (1972); Université du Québec à Montréal, Pavillon Durocher, à propos de l'artiste: "Hommage à Dumouchel", Presses de l'Université du Québec (1972); Galerie les 2B, Saint-Antoine-sur-le-Richelieu (1973); "Albert Dumouchel, rétrospective de l'oeuvre gravé", Musée d'art contemporain, Montréal, Université Concordia, Montréal (1974-75); "Albert Dumouchel, peintre graveur", exposition itinérante, Galerie nationale da Canada (1975); "Besoin vital", foyer de la Place des Arts, Montréal (1976); Galerie Simon Fraser, Université Simon Fraser, C.B. (1976); Galerie l'Apogée, Saint-Sauveur-des-Monts (1976); "Peinture et gravure", Galerie Martal (1977); "Albert Dumouchel, rétrospective (1945-1970)", Galerie Dresdnere, Toronto (1977); "Albert Dumouchel, 1916-1971", Galerie Les Deux B, Saint-Antoine-sur-le-Richelieu, 1979.

Expositions collectives

"Prisme d'Yeux", Librairie Tranquille, Montréal (1948); Musée des Beaux-Arts de Montréal (1949); Salon du printemps, Musée des Beaux-Arts de Montréal (1960-1961-1964); Exposition Hadassah, Montréal (1961-1962-1963-1964-1965); Concours artistiques de la Province de Québec (1961-1962-1963-1964-1965-1966); Ve Exposition internationale de gravure, Ljubljana, Yougoslavie (1963); Maison du Québec, New York (1963); Exposition du comité féminin du Musée des Beaux-Arts de Montréal (1964); "Six peintres de Montréal", Galerie Arnaud, Paris (1964); "Aquarelles, estampes et dessins", La Galerie nationale du Canada (1964); 84e Exposition de la Royal Canadian Academy of Arts (1964); Cardiff Commonwealth Arts Festival, Angleterre (1965); Seconde Biennale de la gravure américaine, Santiago, Chili (1965); Exposition internationale de commerce, Tokyo, Japon (1965); Exposition itinérante de la Galerie nationale du Canada (1965); Regina College, Sask. (1965); Winnipeg Art Gallery (1965); Dalhousie Art Gallery, Halifax (1965); Mount Allison University, Sackville, N.B. (1965); Exposition du comité féminin du Musée des Beaux-Arts de Montréal (1965); "Artistes de Montréal", Musée d'art contemporain, Montréal (1965); 1ère Biennale internationale de la gravure, Cracovie (1966); Eaux-fortes, lithos, Galerie Foussats, New York (1966); Musée du Québec (1966); Fleet Gallery, Winnipeg (1966); "Graveurs du Québec", Musée d'art contemporain, Montréal (1967); "Panorama de la Peinture au Québec 1940-1966", Musée d'art contemporain, Montréal (1967); "Le dessin de la gravure", Pavillon du Canada, Expo 67, Montréal (1967); "300 ans d'art canadien", Galerie nationale, Ottawa (1967); Première Biennale internationale de gravure, Buenos Aires, Argentine (1968); "Graveurs du Québec", Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Paris (1969); "Deuxième exposition internationale de dessins originaux modernes" (représente le Canada) Rijeka, Yougoslavie (1970).

Catalogue

1
Sans titre
encre et aquarelle sur carton
42 x 55 cm
s.d.: "A. Dumouchel 51" b.g.

2
Sans titre *(Fond marin)*
encre et gouache sur carton
38 x 51 cm
s.d.: "A Dumouchel 54" b.d.

3
Les cigales d'Orange
lithographie sur pierre
40 x 52 cm (composition)
50,6 x 66 cm (papier)
s.d.: "Albert Dumouchel 57" b.d.
num. b.g.: 20/25, sur papier Rives

4
Les trois points
pochoir
44,5 x 55,5 cm (composition)
50,7 x 66,5 cm (papier)
s.d.: "Albert Dumouchel 57" b.d.
num. b.d.: 14/50, sur papier Japon Laurentic

5
L'arc-en-ciel qui se dénoue
lithographie sur pierre
53,8 x 37,3 cm (composition)
65 x 50,5 cm (papier)
s.d.: "Albert Dumouchel 59" b.d.
num. b.g.: 1/12, sur papier Rives

6
Le martyr de Sébastien
eau-forte et techniques mixtes
33,8 x 25,5 cm (composition)
50,2 x 33 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 62" b.d.
num. b.g.: H.C.

7
Stèle pour le roi Ménès
eau-forte
60,2 x 45,4 cm (composition)
65,2 x 49,9 cm (papier)
s.d.: "Albert Dumouchel 63" b.d.
num. b.g.: 15/15

8
La femme de l'antiquaire
lithographie
39 x 41,5 cm (composition)
50,5 x 65,3 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 64" b.d.
num. b.g.: 16/17

9
Commérage
lithographie, papier report sur pierre
59 x 35,5 cm (composition)
65,6 x 50,4 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 65" b.d.
num. b.g.: 7/8, sur papier Rives

10
Passage de caribous
lithographie, papier report sur zinc
63,5 x 46,5 cm (composition)
65,5 x 50,5 cm (papier)
s.d.: "A. Dumouchel 65" b.d.
num. b.g.: 13/17, sur papier Rives

11
La chasse aux outardes
lithographie, 2 couleurs
66 x 50 cm (composition)
76,2 x 50,5 cm (papier)
s.d.: "A. Dumouchel 65" b.d.
num. b.g.: 3/17

12
Le loup-garou
lithographie sur pierre, 7 couleurs
37,5 x 50,5 cm (composition)
50 x 65,5 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 65" b.d.
num. b.g.: 15/15 sur papier Arches

13
Mariage de l'oncle Neufthalie
et de la tante Henriette
lithographie, papier report sur zinc
38 x 40,5 cm (composition)
50,3 x 65,3 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 65" b.d.
num. b.c.: 10/12, sur papier Rives

14
Adam et Ève
lithographie sur pierre
49,7 x 66 cm (composition)
55,5 x 76,1 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 65" b.d.
num. b.g.: 7/19, sur papier Arches

15
La mort de la cycliste
lithographie sur pierre, papier report
d'après un bois
46 x 62 cm (composition)
56,2 x 76 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 65" b.d.
num. b.g.: 18/18, sur papier Arches

16
Chopin au Louvre, admirant un Donatello
lithographie sur pierre
53,5 x 48 cm (composition)
65,7 x 50,2 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 65" b.d.
num. b.c.: 7/14

17
Napoléon
eau-forte et burin
40,1 x 50,5 cm (composition)
52,7 x 75 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 66/69" b.d.
num. b.g. 9/10

18
Le baiser
taille douce à la pointe sèche sur aluminium
40 x 49,3 cm (composition)
49,8 x 64,8 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 69" b.d.
num. b.g.: 4/4

19
La maison de madame T.
bois gravé, bois de fil
61 x 45,7 cm (composition)
67,7 x 53 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel 69" b.d.
num. b.g.: 14/15

20
La belle Hélène
bois gravé, bois de fil
44,6 x 31,2 cm (composition)
63,7 x 46,8 cm (papier)
s.d.: "Dumouchel '70" b.d.
num. b.g.: 5/5

Abréviations:
s. signé
d. daté
b.d. en bas à droite
b.g. en bas à gauche
b.c. en bas au centre
num. numéroté.

Les oeuvres exposées font partie de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal.